DENKMÄLER
DEUTSCHER
TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

ACHTER BAND



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902





DENKMÄLER

DEUTSCHER

TONKUNST

ERSTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN

VON DER MUSIKGESCHICHTLICHEN KOMMISSION
UNTER LEITUNG DES WIRKL. GEH. RATES
DR. THEOL. UND PHIL. FREIHERRN VON LILIENCRON

ACHTER BAND

IGNAZ HOLZBAUER, GÜNTHER VON SCHWARZBURG

I. ABTEILUNG



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902

IGNAZ HOLZBAUER

GÜNTHER VON SCHWARZBURG

OPER IN DREI AKTEN

HERAUSGEGEBEN

VON

HERMANN KRETZSCHMAR

I. ABTEILUNG



VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

1902

VORWORT.

In der Oper können »Denkmäler deutscher Tonkunst« nicht umhin eine Reihe italienischer, für deutsche Bühnen geschriebene Werke vorzulegen, wenn sie nicht das geschichtliche Bild durch die Unterschlagung der Thatsache fälschen wollen, dass wir hier Jahrhunderte lang Vasallen gewesen sind. Dem Patriotismus jedoch liegen die Versuche näher, durch welche die Deutschen sich jener Fremdherrschaft zu erwehren und ihr ein eignes, nationales, in Wort und Ton deutsches Musikdrama entgegen zu stellen strebten. Es bedarf darum keiner weiteren Rechtfertigung, wenn als erstes Denkmal der Oper in Deutschland ein Werk aus dieser Klasse erscheint.

Die Geschichte dieser nationalen Bestrebungen verläuft bekanntlich in zwei Perioden, deren erste, mit Schütz einsetzend, fast hundert Jahre dauert, die zweite beginnt nach einer fünfzigjährigen Zwischenzeit in Mannheim und gelangt ohne bedeutende, weithin sichtbare Folgen zu einem baldigen Ende.

Da als Ganzes genommen die in diesen beiden Zeitläuften gethane Arbeit in den Opern R. Keisers die gegebenen Denkmäler bietet, sollte mit dessen »Octavia« oder mit seinem »Krösus« eingesetzt werden, als bekannt wurde, dass Fr. Chrysander die Octavia für einen Supplementband der Händelausgabe bereits in Stich gegeben hatte. Infolge dessen ist für den Anfang der Denkmäler deutscher Oper ein Werk der Mannheimer Epoche gewählt worden und aus Gründen, die bald dargelegt werden sollen, Holzbauers »Günther von Schwarzburg«.

Holzbauer hat sein Leben selbst kurz beschrieben. Diese Lebensbeschreibung wahrscheinlich um 1780, während der Komposition des »Tancred« verfasst, ist zuerst 1790 aus dem Nachlass im »Pfälzer Museum«, bald darauf in der Speierer »Musikalischen Korrespondenz«, neuerdings wieder und immer gleichlautend von Friedrich Walter[1]) als »Kurzer Lebensbegriff des Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälzischen Kapellmeisters« veröffentlicht worden und lautet:

»Ich ward in Wien geboren 1711. Mein Vater war ein Lederhändler im Grossen. Seine Häuser, die er ankaufte, gehörten ehemals einem Schuhmacher, und dieser Namen blieb ihnen auch. Daher kam es, dass man sagte, ich sei eines Schuhmachers Sohn. Meine Mutter war eine sehr vernünftige Frau; sie starb als ich kaum das siebente Jahr erreicht hatte. Ich war von drei Kindern der Jüngste, und sogleich der Liebling meiner Mutter. Da sie nun schon in der Totenlade lag, wollte ich sie nicht verlassen, ich legte mich auf die Erde unter ihre Lade, und schlief endlich unter vielem Weinen ein; man suchte mich im ganzen Hause, ohne mich zu finden, bis Nachts die Wächter etwas sich bewegen hörten, und mich von meinem Lager hervorzogen.

Meine Schwester, die älteste der Geschwistrigen war 17 Jahre alt und mein Bruder 14. So lange meine Mutter lebte, war alles in unserem Hause sehr wohl eingerichtet, aber nach ihrem Tode war alles verkehrt.

Mein Vater war zu gut, oder er hatte zu wenig Einsicht, und so ward er von schlechten Leuten betrogen; sein Handel nahm ab. Endlich wurde er gar kränklich, und meine Schwester und mein Bruder mussten sich des Handels annehmen, allein sie verstanden es nicht. Mein Vater gab endlich alles auf, und lebte von den Zinsen, die ihm seine Häuser eintrugen. Wir beiden Söhne wurden zum studieren angehalten. Mein Bruder sollte ein Arzt, ich aber ein Rechtsgelehrter werden. Jener entsprach den Wünschen meines Vaters und war nach der Zeit sehr berühmt. Ich ging alle Schulen durch und hörte die Rechte; allein ich fühlte immer einen unwiderstehlichen Hang zur Musik, und wo ich eine freie Stunde fand, war ich damit beschäftigt.

1) F. Walter: Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe. Leipzig 1898.

Als ich noch Theologie studierte, wollte mein Professor, der nachmals berühmte Kontroversist Pater Beyghart mich immer bereden, ein Jesuit zu werden; ich hatte auch ziemliche Lust zu diesem Stande, allein die Musik hielt mich davon ab. Dies war mein einziger Gedanke; allein nun war die Frage, wie ich sie erlernen sollte; denn mein Vater gab mir kein Geld dazu. Ich machte also Bekanntschaft mit den jungen Leuten des Chors von S. Stephan. Diesen verfertigte ich allerlei Komödien, sie aber lehrten mich dafür die Musik. Einer lehrte mich singen, ein zweiter das Klavier, wieder ein andrer die Geige, das Violoncell; und so erlangte ich eine Kenntnis von allen Instrumenten. Meine Bücher hatten nun gute Ruhe. Ich bettelte endlich so lange an meiner Schwester, bis sie mir Geld gab, das Fuchsische Kompositionsbuch kaufen zu können. Ich verstand die lateinische Sprache, und fing also darin zu studieren an. Der Speicher war der Ort dazu; denn auf meiner Stube hätte es nicht sein können. Ich komponierte bald Symphonien, Konzerte und allerhand dergleichen, und diese meine Arbeiten wurden immer von meinen Meistern mit dem grössten Beifall aufgenommen. So verstrich ein ganzes Jahr, und ich folgte blos allein dem Triebe zur Musik. Einmal fiel mir ein, zum Kapellmeister Fuchs selbst hinzugehen, und ihn zu bitten, mich in der Satzung zu unterrichten. Ich liess mich melden; dieser gute Alte, welcher beständig an Podagra und Chiragra krank lag, fragte mich: was ich wollte; ich bat ihn, mich zum Schüler anzunehmen. »Ja sagte er, aber können Sie denn schon etwas Musik?« »O ja!« antwortete ich »auch schon etwas schreiben«. — »Gut, nehmen Sie ein Blättchen von dem Papier, das auf dem Klavier liegt, und schreiben Sie mir einige Zeilen Note gegen Note.« — Ich that es, und überreichte es ihm aufs Bett; er sah es an, und sagte ganz erstaunt: »Das können Sie schon? Nun, so kann ich Sie nichts mehr lehren. Wo und von wem haben Sie dieses erlernt?« — »Aus Ihrem Buche.« — »Gehen Sie nach Italien, damit Ihnen der Kopf von überflüssigen Ideen gereinigt werde, dann werden Sie ein grosser Mann werden, Sie sind ein geborenes Genie.«

Nie ging ich freudiger nach Hause als damals, aber nun wusste ich nicht, wie ich nach Italien kommen sollte. Wo Musik war, da war ich fast immer auch bei. Einmal war ich in einem Konzert zu einem sichren Grafen von Lamberg mitgenommen; da traf ich einen Grafen von Turn aus Laibach an, welcher Landes-Vicedom dort war. Ich ward ihm als ein junger Virtuos vorgestellt. Er fragte mich: ob ich auch sänge. O ja, gab ich zur Antwort. Ich sang, und der Graf Turn ward ganz von mir eingenommen, und wünschte, mich bei sich zu haben; allein man sagte ihm, mein Vater würde mich nie von sich lassen, denn ich sei zu etwas ganz anderm als zu einem Musikus bestimmt. Ich aber war gleich entschlossen mitzugehen, doch unter einem andern Titel als von der Musik. Der Graf machte mich also zu seinem Sekretär, und so verliess ich das väterliche Haus voll Freuden.

Doch ich war nicht willens, lange Sekretär zu sein. Dieses geschah auch wirklich. Ein halbes Jahr darauf reiste ein junger Arzt von Wien nach Padua, um da sich graduieren zu lassen; dieser besuchte mich als Landsmann. Ich ergriff begierig diese Gelegenheit, mit ihm nach Venedig zu ziehen. Ich verliess das Haus des Grafen ohne Abschied, und kam bald in Venedig an. Ich verfügte mich gleich zu dem Herrn von Rathgeb, kaiserlicher Gesandschaftssekretär, und sagte ihm die Ursachen meines Daseins. Dieser verschaffte mir die Bekanntschaft aller grossen Meister. Ich besuchte die Spitäler, die allenthalben wegen der allerbesten Virtuosinnen berühmt sind. Allein ich ward bald dieses Vergnügens beraubt; ich bekam das viertägige Fieber, und musste wider meinem Willen die Wasserluft verlassen. Ich schrieb meinem Bruder und ging wieder zurück nach Wien. Mein Vater war nun überzeugt, dass ich nur zur Musik geboren sei, und liess mir also völlige Freiheit. Einige Zeit nach meiner Zurückkunft suchte ein sicherer Graf Rottal in Mähren einen Kapellmeister und eine Sängerin. Dieser Herr hatte ein vollständiges Orchester und sehr geschickte Leute, besonders in blasenden Instrumenten, und man führte Opern und italienische Komödien da auf. Mit dieser Sängerin ging ich also da hin. Jedermann glaubte, aus uns würde ein Paar werden; allein sie dachte so wenig an mich, als ich an sie. Es war an diesem Hofe ein junges Frauenzimmer, das nach ihres Vaters Tode von ihrem zwölften Jahre mit des Grafen drei Töchtern erzogen wurde. Sie war kaum 16 Jahre alt, und ich liebte sie fast von dem Tage an, da ich sie das erstemal sah. Das Glück schien mir aber nicht günstig zu sein; sie hatte sehr vornehme Freunde, welche nicht wollten, dass sie jemals eine Schaubühne betreten sollte, und mir verbot man, weiter an sie zu denken. Bis dahin war ich ihr ziemlich gleichgültig gewesen; ich weiss also nicht, ob es Mitleiden gegen mich oder Eigensinn gegen dieses Verbot war, dass sie anfing mir Gehör zu geben; man drohte ihr zwar, sie in ein Kloster zu sperren, oder wieder zu ihrer Frau Mutter zu schicken, die ebenfalls mit dieser Heirat nicht zufrieden war; allein sie sagte nun gerade heraus, sie würde nie einen andern Mann nehmen, als mich. Man willigte endlich ein, jedoch musste ich versprechen, sie auf kein öffentliches Theater zu führen. Unsere Hochzeit ward mit vielem Prachte gefeiert. Ein Jahr darauf wurden wir zu Wien, bei dem königlichen Theater angenommen; zwei Jahre darauf gingen wir in Italien. Meine Frau hatte da drei der vornehmsten Theater; wir hielten uns also wechselweise drei Jahre in Mayland, Venedig und andern grossen Städten auf. Da wir aber immer einen Hof vorzogen, gingen wir wieder zurück nach Wien. Nach dem Tode der Kaiserin Elisabeth wurden alle Schauspiele eingestellt; dies brachte uns nun keinen Nutzen, und da wir gerade nach Stuttgart berufen wurden, nahmen wir das Anerbieten an, und gingen den 16. August 1750 dahin. Ich kann in Wahrheit sagen, dass die beiden Herrschaften die allerliebenswürdigsten Fürsten waren, und mich aller Gnade würdigten; auch wurden wir sehr wohl bezahlt. Allein eine böse Frau, welche die Gnade der Herzogin genoss, und diese immer missbrauchte, verfolgte mich wegen meiner Frau, weil diese jünger war und

besser aussah als sie. Wir suchten deswegen an den hiesigen Hof zu kommen, welches auch geschah, nachdem wir sieben viertel Jahre dem Herzog von Württemberg gedient hatten. Eigennutz war es nicht, sondern Liebe und Ergebenheit gegen einen der besten und liebenswürdigsten Fürsten, was mich hierher brachte, denn mein Gehalt war geringer als in Stuttgart, und da es hier um ein merkliches teurer zu leben ist, setzte ich jährlich durch 20 Jahre von dem Gelde zu, das ich auswärts gewonnen hatte. Unter dieser Zeit ging ich dreimal in Italien. Das erstemal schenkte mir mein Durchlauchtigster Kurfürst 200 Dukaten zu der Reise nach Rom. Das Jahr darauf ward ich nach Turin berufen, die Oper zu schreiben, und das folgende Jahr schrieb ich eine in Mayland.

Ich hatte zwar die grösste Bezahlung, die ein Meister zu bekommen pfleget, aber ich konnte mit diesem Gelde, welches jedesmal 100 Doppien waren, nicht auskommen; sondern setzte bei beiden Reisen wegen dem weiten Wege 100 Dukaten von meinem Gelde zu; allein ich wollte mich meines Herrn würdig machen, und Ehre zu erhalten suchen. Man trug mir in der Folge verschiedene Male an, wiederzukommen, besonders nach Rom, allein die Reise war mir zu beschwerlich, und ich konnte nichts dabei gewinnen. Der Müssiggang war mein Fehler nicht. Ich habe sehr vieles geschrieben, nicht allein für meinen Hof, sondern auch in anderen Sachen, welches alles man nach meinem Tode finden wird. Ich fange an alt und gebrechlich zu werden, so dass mir nun die Ruhe nötig wäre, doch ist Musik noch immer meine Leidenschaft. Wenn ich noch einige Jahre lebe, will ich etwas für die Lehrlinge der Musik schreiben, damit die Jugend von Pedanten auf keine Irrwege geführt werde. Eben fange ich vielleicht mein letztes Werk an, die Oper Tancred.

Dir, Karl Theodor! sollen meine letzten Kräfte aus vollem Herzen noch gewidmet sein. O könnte ich meine Empfindungen von Dank und Liebe ausdrücken! allein du wirst dies alles niemals wissen. Nun bitte ich Gott, er wolle mir die Gnade geben, dieses Werk zu vollenden. Ich bin taub, kann also das Vergnügen, es selbst zu hören, nicht geniessen. Du Durchlauchtigster! Unterstütze es mit deiner Gnade. Zu deiner Ehre und zu deinem Vergnügen verwende ich die letzten Stunden meines Lebens.«

Später hat Holzbauer diese Autobiographie noch durch Nachträge ergänzt, aus denen das Pfälzer Museum folgende Zeilen mitteilt:

»Quid dedicatum poscit Apollinem vates?
Frui paratis et valido mihi
Latoe, dones, et precor integra
Cum mente, nec turpem senectam
Degere, nec cythara carentem.

Leider! hat es Gott über mich anders verhängt. Nach zurückgelegtem siebenzigsten Jahre wurde zu Anfang des November 1781 mein Gehör so schwach und falsch, dass mir die Sänger in gewissen Tönen, und auch die Instrumentisten falsch zu singen und zu spielen schienen. Die tiefen und starken Töne als Bass und Horn beleidigen meine Ohren, und die feineren Instrumente vernehme ich kaum. Die Sopranstimmen, wenn sie allein neben meinem rechten Ohre singen, vernehme ich noch am besten, wiewohl auch von diesen einige Töne mir falsch klingen. Nachdem ich nun seit 3 Monaten alle ersinnlichen Mittel gebraucht, befinde ich mich seit dem 13. Hornung 1782, da ich dieses niederschreibe, noch wie zu Anfange. Dafür sei Gott gelobt und gesegnet, dass er mich, sein unnützes Geschöpf, in diesem Leben zu züchtigen beginnet.«

Zwischen Hauptstück und Nachtrag rühmen verbindende Worte Holzbauers trefflichen Charakter, seinen festen christlichen Sinn, seine breite Allgemeinbildung, seinen Kunsteifer. Besonders heben sie die Unbestechlichkeit seiner Freundestreue hervor und weil sie diese Tugend damit belegen, dass er sich durch alle Angriffe an dem Dichter seines »Günther« nicht habe irre machen lassen, liegt die Annahme nicht fern, dass Klein, eben dieser Dichter, selbst die Holzbauersche Autobiographie ins »Pfälzer Museum« gebracht hat. Wer auch immer der Herausgeber gewesen sein mag, zu bedauern bleibt es, dass er teilnahmlos an den zahlreichen Lücken und Rätseln der Autobiographie vorbeigegangen ist. Im Jahre 1790 wäre noch gute Gelegenheit gewesen durch Angehörige, Freunde und aus lebendiger Tradition da Fehlendes zu erfahren, wo es heute nicht mehr möglich ist.

Zu welchem Zweck Holzbauer diesen kurzen Lebensbegriff niedergeschrieben hat, wissen wir nicht. Denkbar wäre es, dass er durch J. G. Meusels Miccellaneen, die im Jahre 1780 einen ausführlicheren Artikel über ihn in die Öffentlichkeit brachten, angeregt worden ist. Der hier eingehaltene, zuerst von Hiller in die deutsche Musikerbiographie gebrachte, mehr geschäftsmässige Ton konnte wohl einen älteren Herrn veranlassen von sich selbst in dem hübschen con amore-Stil zu berichten, der zur Zeit Matthesons und Marpurgs üblich war. Dem verdanken wir die anschaulichen Jugendbilder vom Tod der Mutter, vom heimlichen Musicieren, von dem Besuch bei J. Fux.

Auch dass der von den Zeitgenossen wegen seiner Bescheidenheit gerühmte Holzbauer in

diesem schliesslich doch nur Skizze gebliebenen Bericht soviel Gewicht darauf legt in Gehaltsachen und Ehrensachen ja nicht zu niedrig eingeschätzt zu werden, würde sich durch den Widerspruch gegen Meusel am einfachsten erklären.

Leider hat Holzbauer nur sehr wenige präcise Daten und Jahreszahlen gegeben; aus der Litteratur über ihn und durch Erkundigungen an den einschlagenden Aktenstellen können wenigstens einige Angaben ergänzt werden.

Ch. Burney ist der erste Schriftsteller, der den Komponisten, wenn auch nur belanglos behandelt[1]. Nach ihm kommt Meusels eben erwähnte »Zuverlässige Nachricht von Herrn Ignaz Holzbauer, kurpfälzischen ersten Kapellmeister zu Mannheim«, die, wohl auf Grund sogenannten authentischen Materials etwas reichlichere Auskunft über die verschiedenen italienischen Reisen Holzbauers und auch über seine Wiener, Stuttgarter uud Mannheimer Thätigkeit giebt. Meusel ist dann in dem Nekrolog, den Cramers »Magazin« für 1783 brachte, ziemlich wörtlich abgeschrieben, auch von Forkel für den gleichen Zweck im »Göttinger Almanach« des genannten Jahres benutzt worden. Doch fügt Forkel aus Eignem ein Verzeichnis der in Paris gedruckten Sinfonien Holzbauers hinzu. Eschstruths »Musikalische Bibliothek« von 1784 excerpiert für ihre kurze Nachricht vom Tode Holzbauers irgendeine dieser genannten Quellen. Auch Gerber nennt, mit der inzwischen erschienenen Autobiographie unbekannt, Holzbauer einen Schüler von Fux und hält wie die Vorgänger 1718 für sein Geburtsjahr. Die alten Irrtümer gehen noch, z. B. bei Dlabacz[2]), mit ins 19. Jahrhundert hinüber, bis Fetis und Eitner wieder an die Autobiographie erinnern. Sie auch dokumentarisch zu vervollständigen hat sich für die Mannheimer Zeit Fr. Walter (a. a. O.) so eifrig bemüht, dass über ihn hinauszukommen wenig Aussicht besteht.

Beachtenswerte Charakteristiken Holzbauers bietet die zeitgenössische Litteratur nur im Jahrgang 1782 des Junker-Reichardt'schen Almanach und in Schubarts »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst«.

Als Holzbauers Geburtstag wird der 17. September 1711 gelten dürfen; wenigstens trägt das Taufbuch von St. Stephan in Wien[3]) unsern Ignatius Jacobus H. unterm 18.|9. ein und nennt als Pathen die beiden Ehepaare: Matthias und Katharina Stiger, Wolfgang und Anna Barbara Rottenstätter. Die Mutter hiess Maria Barbara; der Vater, Jacob mit Vornamen, wird nicht, wie Holzbauer will, als Lederhändler, sondern als »bürgerlicher Schuhmacher« angeführt. Die von der Autobiographie angedeuteten Schuhmacherhäuser kennt das heutige Wien nicht mehr, wohl aber einen Lederhof. Ob Holzbauer in diesem heimisch war, lässt sich nicht ermitteln. Auch über die Herkunft und die musikalische Anlage der Familie fehlen alle Nachrichten; wir wissen nur, dass zwei Fagottisten des Namens Holzbauer bereits vor dem Kapellmeister H. in Mannheim waren. Dass Holzbauer in der Stephansparochie geboren, auch die Stephansschule besuchte, geht aus der Wiener Universitätsmatrikel von 1719 hervor, in der »H. Ignatius Civis Viennensis« unter dem Rektorat von Johannes Conrad Edler von Kramern als Parvista, d. i. als Schüler der untersten Klasse des mit der Universität verbundenen Stephansgymnasiums erscheint[4]). Nur 1720 wird er in der Matrikel der philosophischen Fakultät nochmals genannt; im übrigen bleiben wir für seine Studentenzeit auf die Autobiographie angewiesen. Wenn diese von theologischem und juridischem Studium spricht, so handelt sichs um kein Umsatteln, sondern die Theologie beschränkte sich auf die Religionsstunden des Gymnasiums. Wichtig ist dagegen für das Bild von Holzbauers Ausbildung in literis der Hinweis auf die für die Chorschüler von St. Stephan verfertigten Komödien. Die frühzeitig entwickelten dichterischen Neigungen und Anlagen führten ihn von Haus aus in Poesie und Musik auf die deutsche Seite. Dort fand ihn später Schubart unter den Verehrern und Kennern Klopstocks, hier griff er mit seinem »Günther« und seiner »Deutschen Messe« schöpferisch ein.

---

1) Ch. Burney: The present state etc. 1773.
2) G. J. Dlabacz: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen, 1815-1818.
3) Nach gütiger Ermittelung des Herrn Dr. Hugo Botstiber.
4) Herr Hofrat Professor Dr. Schnauf hat sich um diese Feststellung freundlichst bemüht.

Musikalisch war Holzbauer in einem höhern Grade Autodidakt, als das unter seinen deutschen Zeitgenossen allgemein üblich war. Einem Schulchor, der bei anderen Musikern das heutige Konservatorium zum grossen Teil ersetzte, gehörte er selbst nicht an; sein Beispiel zeigt aber, wie diese Institute auch den Externen musikalisch zu Nutze kamen: die Chorschüler von St. Stephan wurden seine Lehrer. Er hat durch sie gewiss noch mehr kennen gelernt, als er anführt, denn sie wirkten, wie aus Pohls Haydnbiographie bekannt ist, bei den in jener Zeit besonders blühenden Theateraufführungen der Jesuiten ziemlich regelmässig mit und da es auch für Pater Beyghart nahe liegen musste, seinen Schüler herbeizuziehen, wäre es nicht unmöglich, dass eine künftige Geschichte dieses Stückes Alt-Wiener Kunst hier die ersten dramatischen Kompositionsversuche Holzbauers nachweist. Auch Holzbauers Kirchenstil hat seine Wurzeln in der Schulzeit des Komponisten: er ist Fuxisch, frei von den Einflüssen Reutters, die alle spätern Wiener zeigen. Dass Holzbauer, trotz seines Schweigens, unter den künstlerischen Anregungen, die ausserhalb St. Stephans sich boten, die der unter Caldaras Herrschaft stehenden Hofoper sich nicht entgehen liess, ergiebt die Erzählung von dem Konzert bei dem »sichren Grafen von Lamberg«, denn Lamberg war zu jener Zeit Kaiserlicher Hof- und Kammermusikdirektor, das ist Intendant. Der Verkehr in seinem Hause setzt das Interesse für Oper als selbstverständlich voraus, die Bekanntschaft mit dem einflussreichen Mann kann auch auf seine Carrière eingewirkt haben.

Mit der Übersiedlung Holzbauers nach Laibach beginnen die Wanderjahre.

Der — von Fétis fälschlich zum Fürsten von Thurn und Taxis erhobene — Graf von Thurn-Valsassina, mit Vornamen Franz Anton Seifried, in dessen Dienst Holzbauer trat, war Landes-Vicedom, das ist Kaiserlicher Statthalter von Krain von 1700—1726. Holzbauer muss erst später zu ihm gekommen sein, denn als Fünfzehnjähriger konnte er kaum das Gymnasium absolviert, geschweige denn die Rechte studiert haben. Laibach besass seit 1702 seine Philharmonische Akademie[1]), scheint aber dem jungen Sekretär des Grafen nur wenig geboten zu haben. Auch in Venedig traf er es nicht besonders günstig. In der Zeit um die es sich nur handeln kann, die erste Hälfte der dreissiger Jahre, bemühte sich die Venetianische Oper den entschwundenen Glanz noch einmal zu beleben, suchte die Dichtungen des Minato wieder hervor, bevorzugte unter den Komponisten Albinoni und Vivaldi als Vertreter des alten Stils, neben ihnen eingeborene Anfänger, von denen aber nur Galuppi einschlug. Ihn wird Holzbauer unter den Meistern, deren Bekanntschaft ihm nützte, gemeint haben, dazu noch Porpora und Hasse, die Missionare der neuen Neapolitanischen Schule. »Ob er gleich nicht zu ihnen in die Schule ging — sagt Meusel — lernte er doch viel von ihnen durch freundschaftlichen Umgang, durch Einsehen und Anhörung ihrer Werke, die sowohl in den Kirchen als auf den Theatern von ihnen durch Hülfe solcher Sänger und Sängerinnen, die noch nach der ernsten Methode unterrichtet waren und den dramatischen Ausdruck in ihrer Gewalt hatten, aufgeführt wurden«. In den Kirchen und in den Musikschulen der Spitäler konnte Holzbauer Marcellos und Lottis Werke hören; ihnen, als den eigentlichen Spitzen des musikalischen Venedigs, wird er auch persönlich näher getreten sein.

Es besteht wenig Hoffnung, dass sich in Holzbauers Leben, die zwischen dieser ersten italienischen Reise und der Stuttgarter Anstellung liegende Zeit vollständig aufhellen lässt. Nach der Autobiographie bleibt Holzbauer, von Venedig zurückgekehrt, »einige Zeit« in Wien, Meusel überschlägt den ganzen bis zur zweiten italienischen Reise reichenden Abschnitt. Gerber könnte mit der Bemerkung, dass der Aufenthalt in Wien »einige Jahre« gedauert habe, einen Anhalt bieten, wenn ihm nicht entgangen wäre, dass zwischen diesem Wiener Aufenthalt und dem zweiten Besuch Italiens der Dienst beim Grafen Rottal fällt.

Diese Episode muss für Holzbauer, obwohl er aus ihr nur die Herzensangelegenheiten mitteilt, künstlerisch in ähnlicher Weise wichtig gewesen sein, wie für Haydn Esterház oder für Dittersdorf

---

1) P. von Radic: Frau Musica in Krain, 1897. Herrn v. R. sind auch die Angaben über Holzbauers Dienstherrn zu danken.

Grosswardein; sie gab ihm Gelegenheit sich als Dirigent und Opernkomponist zu erproben und zu schulen.

Die Rottals gehören zu den zahlreichen österreichischen Magnaten, die dem Beispiel des Kaiserhofes folgend, Musikliebe und musikalisches Mäcenatenthum zu den Adelspflichten rechneten. Einer von ihnen feierte im Jahre 1658 die Thronbesteigung Leopolds I. auf dem neuen Schlosse zu Holleschau mit einem »von Musik begleiteten Scherzspiel«[1]), ein anderer, Graf Karl, spielte mit unter den Violinisten, als 1724 in Wien Caldaras »Euristeo« von Mitgliedern der Kaiserlichen Familie und des Hofdienstes aufgeführt wurde. Der letzte Vertreter des 1762 ausgestorbenen Geschlechts, Graf Franz Anton, hielt auf Holleschau eine italienische Oper und er war es, der Holzbauer zur Direktion berief[2]). Unbekannt ist wann Holzbauer antrat und wie lange er blieb. Vermutlich hielt er eine Reihe von Jahren aus. Derartige Stellungen waren in der Regel angenehm und förderlich, zudem musste die auf Schwierigkeiten stossende Brautbewerbung den Kapellmeister geraume Zeit fesseln.

Am 30. April 1737 wurde er in Holleschau mit Rosalie Andreides aus Olmütz getraut[3]). Nach der Autobiographie verliess er »ein Jahr« nach der Hochzeit Mähren; das erwähnte Notizenblatt setzt seinen Abgang nach Wien ins Jahr 1745, indess ohne näheren Beleg, vielleicht auf Fétis gestützt. Bei Gerber endet mit diesem Datum die zweite italienische Reise und darnach scheint es für Holzbauers Leben irgendwie wichtig gewesen zu sein. Doch fügt es sich in die beglaubigten chronologischen Richtpunkte nicht ein. Diese sind die Jahre 1744 und 1747, dort die Komposition der Tänze zu Hasses, im alten Hofoperntheater aufgeführter »Ipermestra«, hier die Ballets zu der im Burgtheater stattfindenden Aufführung von Hasses »Arminio«[4]). Da man in jener Zeit in der Regel nicht in abstracto, sondern auf Grund von Lokal- und Personalkenntnis komponierte, wird Holzbauer in beiden Jahren in Wien gewesen sein. Das Burgtheater, an dem er Direktor des Orchesters wurde[5]), begann seine regelmässigen Vorstellungen im Jahre 1742. Wahrscheinlich erhielt Holzbauer um diese Zeit — vielleicht auf Empfehlung des Grafen von Rottal — die Berufung in die Vaterstadt und verliess Holleschau nicht »ein Jahr«, sondern ungefähr vier Jahre nach seiner Verheiratung. Es verteilen sich dann die Jahre bis zum Antritt in Stuttgart auf Grund der Autobiographie folgendermassen: 1742 bis 1744 Wien, 1744—1747 Italien, 1747—50 wieder Wien. Damit stimmt es, dass im Jahre 1744 Rosalie Andreides in Venedig die Plistene in Glucks »Ipermestra« singt[6]). Doch darf nicht verschwiegen werden, dass Gerber sagt: »Fürs Theater hat er gesetzt 1) zu Wien um 1746 mehrere Opern u. s. w.« und dass Sonnenleithner[7]) damit übereinstimmend bemerkt: »1746 war Holzbauer Direktor des Orchesters im Burgtheater«. Eine ganz zweifellose Aufklärung des Sachverhalt scheint, nachdem die Wiener Archive vergeblich befragt worden sind, kaum noch zu erwarten[8]).

Dagegen dürfen wir Meusel ohne weiteres glauben, wenn er den Schwerpunkt von Holzbauers Wiener Thätigkeit in die Theaterkomposition legt. Die Namen der von ihm herrührenden Opern wird man in dem bekannten Verzeichnis Pohls[9]) unter den Werken zu suchen haben, deren Komponisten nicht angegeben sind. Für den Jahrgang 1747/48 sind das nicht weniger als vier. Überall in der zeitgenössischen Litteratur wird ihm ein besonderes Verdienst um die Einführung und Pflege der Pantomimischen Ballete zugeschrieben, die das Melodram mit vorbereitet und die dramatische wie die freie Instrumentalmusik gleicherweise beträchtlich gefördert haben. Von der speziellen Be-

1) Chr. Ritter v. Elvert, Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien. 1873. S. 180.
2) Notizenblatt der historischen Societät in Mähren. 1869. S. 22.
3) Nachdem mehrere direkte Anfragen an das Pfarramt zu Holleschau unbeantwortet geblieben waren, ist es Herrn Professor Florian Zajic in Berlin gelungen dieses Datum aus dem Kirchenbuch zu erfahren.
4) C. F. Pohl. J. Haydn I, Beilagen.
5) Nach Chr. Sonnleithners (handschriftlich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde befindlichen), »Materialien zu einer Geschichte der Theater in Wien«, durch Herrn Dr. Botstiber mitgeteilt.
6) Taddeo Wiel: I teatri musicali Veneziani, 1897. S. 148.
7) a. a. O.
8) Die Akten der Generalintendanz der beiden Hoftheater, die des Haus-, Hof- und Staatsarchivs und der Registratur des k. u. k. Oberstkammeramts hat mit dankenswertester Mühe Herr Dr. Josef Mantuani, die des Archivs im Finanzministerium Herr Dr. Botstiber untersucht.
9) a. a. O.

deutung, die sie für Wien erlangten, zeugt heute noch Glucks »Don Juan«. Neben den Theaterkompositionen entstanden in Wien »einige Kirchenstücke«, die Gerber »ums Jahr 1748« setzt. Die durch den Tod der Kaiserin-Wittwe Elisabeth Christine im Jahre 1750 veranlasste Theatersperre wird es nicht allein gewesen sein, die Holzbauer zu einem Wechsel veranlasste, sondern mehr noch die missliche Lage, in der sich die Oper und die Theatermusik lange Zeit unter Maria Theresia befand. Sie spiegelt sich in dem heutigen Zustand der Geschichtsquellen des Wiener Burgtheaters noch fort. In diesem Zusammenhang erscheint es nicht blos zufällig, dass die Übersiedelung nach Stuttgart das einzige Ereignis ist, dessen genaues Datum Holzbauer bei der Abfassung seines »kurzen Lebensbegriffes« in die Feder kam. Nur beruht die Jahreszahl 1750 auf einem Irrtum, oder sie ist ein Druckfehler. Denn das bereits von Sittard[1]) erwähnte Dekret, durch das der Herzog Carl Eugen bei seinem Geheimen Rat die Anstellung Holzbauers verfügte, ist vom 29. November 1751 datiert. Es lautet[2]):

Nachdem S. Hochfürstliche Durchlaucht die Schwächlichkeit des Rath und Ober-Capellmeisters Brescianello, welche mit denen zunehmenden Jahren sich immer mehrers vergrößert, und ihn außer Stande setzet, seinem Dienst fernerhin nach Erforderniß vorzustehen, Selbst gnädig wahrgenommen und daher Sich zu entschließen geruhet haben, demselben unter Beybehaltung seiner bis daher genoßenen ordinaren Besoldung zur Ruhe zu setzen, an dessen Stelle aber den aus Wien beschriebenen Virtuosen Ignatius Holzbauer zum Ober-Capell-Meister dergestalten zu ernennen, dass dieser benebst seiner Ehe Consortin, als eine Sängerin bei deren Catholischen Kirchen und anderen Musiquen sich gebrauchen und beide der Zeit, nemlich vom 1. September h. a. an, einen Jährlichen Gehalt von Zwölff Hundert Gulden, halb in Geld und halb an Naturalien bei dem Fürstlichen Kirchen-Rath zu genießen haben, sothanen Gehalt aber nach dem Tode, ersagten Ober-Capell-Meisters Brescianello von dessen heimfallender Gage mit noch weitern Drei Hundert Gulden verbessert und alsdann auf 1000 Reichsthaler gesetzet, denselben auch zur Entrichtung der gewöhnlichen Taxes neben denen von Wien bis Ludwigsburg ausgelegten 250 Gulden Reise- und Zehrungskosten, von obigen Dato an, eine Quartal-Besoldung retro bezahlet, nicht minder ihm ein ordentlicher Staat ausgefertigt und zugestellt werden solle; Alsz lassen höchst Dieselbe diese Dero gnädigste Entschließung Fürstlichen Geheimen Rath des Endes in Gnaden ohnverhalten, um nicht nur des weitern hierunter an seine Behörde auszuschreiben, sondern auch die Vorkehrung zu machen, daß von dem hiermit zur Ruh gesetzten Rath und Ober-Kapell-Meister Brescianello sammtliche bei Handen habende Musicalien mit einem ordentlichen Inventario, und gegen Schein an den neuen Ober-Capell-Meister Holzbauern extradiret werden mögen.

Decretum Kirchheim, den 29. Novembris 1751. gez. Carl,
Herzog von Würtemberg.

Unterm 18. Dezember meldet Holzbauer[3]), dass Breccianello das Inventar ordnungsmässig übergeben und seine eigenen Noten für alle Fälle zur Verfügung gestellt hat. Die nächsten auf Holzbauer bezüglichen Aktenstücke[4]) regeln seine Entlassung. Dass sie nicht in voller Gnade erfolgte, sieht man schon daraus, dass ihm die erbetenen Reisegelder abgeschlagen wurden; sie scheint auch in der Stuttgarter Gesellschaft Aufsehen erregt zu haben. Der Konzertmeister Franz Pyrker schreibt am 11. Juli 1753 seiner Frau[5]), der bekannten, später auf dem Hohenasperg eingekerkerten Sängerin;

Liebe Mariandl. Die Neuigkeit von Herrn Holzbauern, die ich aus Deinem ersten von Stuttgart . . . vernommen, hat unterschiedliche reflexions bei mir erweckt und bin um so mehr curieus die Umstände weitläufiger, wie Du mir versprochen zu schreiben, zu vernehmen aus Ursachen, weil ich gern sehen will, ob meine Meinungen mich betrogen haben.

Wahrscheinlich war Mariandl selbst die »böse Frau«, die Holzbauer vertrieb, sicherlich handelt sichs um eine Kollegin, die der Gattin des Oberkapellmeisters die ersten Partien wegnahm. Die Harpalice in Hasses »Cyrus«, die Teone in Jomellis »Phaeton«, die Frau Holzbauer in Stuttgart nachweislich gesungen hat, sind Nebenrollen.

Holzbauer selbst hat nach Meusel in Stuttgart von dramatischen Kompositionen nur »einige Serenaten«, dagegen »viele Sinfonien« und andere Arbeiten für die Kammer, ausserdem auch Kirchen-

1) I. Sittard. Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. 1891.
2) Nach Abschrift aus dem königlichen Staatsfilialarchiv Ludwigsburg.
3) Das an den Herzog gerichtete Schreiben befindet sich im königlichen Staatsarchiv Stuttgart.
4) Zwei Schreiben aus dem Stuttgarter Staatsarchiv, a) des Geheimen Rats an den Kirchenrat vom 27. Juni 1753, b) des Oberhof-Marschallamts an den Herzog vom 1. Juli d. J. ferner: c) Fürstliches Dekret aus dem Ludwigsburger Filialarchiv an den Kirchenrat vom 9. Juli d. J.
5) Das Originalschreiben in den Akten des letztgenannten Archivs.

stücke geschrieben. Gerber bestätigt das mit der Variante, dass er die Kirchenmusik an die erste Stelle und »einige Kirchenstücke« genau ins Jahr 1752 setzt.

In Mannheim hat Holzbauer vom Juli 1753 bis zu seinem am 7. April 1783 erfolgten Tod, also dreissig Jahre lang, unter wechselnder Gunst, mit Auszeichnung gewirkt. Er hat, unterstützt von bedeutenden Mitarbeitern, Cannabich, Stamitz, Toschi, Fielitz, wie Schubart sagt, »das Meiste zur Vollkommenheit des grossen (Mannheimer) Orchesters beigetragen«. Auch nachdem Mannheim die Residenz und damit die besten Virtuosen verloren hatte, blühte die Kapelle noch einmal derart auf, dass sie wegen der »Einheitlichkeit, Präzision und der mannichfachen Dynamik ihres Spiels« dem weit besser dotierten Stuttgarter Hoforchester vorgezogen werden konnte[1]). Das war wiederum Holzbauers Verdienst.

Ein eignes Urteil können wir uns noch über Holzbauer als Komponisten bilden. Die Zahl seiner Werke steht allerdings nicht fest, da die Angaben aus der Wiener und Stuttgarter Zeit nur summarisch lauten und da wahrscheinlich auch unter den von Walter[2]) aufgezählten Mannheimer Arbeiten das eine oder andere Stück fehlt, das einstweilen noch unter der Rubrik des Anonymus gebucht wird. So erklärt Pichler[3]) z. B. den »Filosofo di campagna« vom Jahre 1756 für eine Holzbauersche Oper. Seine Fruchtbarkeit jedoch wird schon durch das dem »Kurzen Lebensbegriff« beigegebene Verzeichnis der handschriftlich hinterlassenen Kompositionen genügend erwiesen. Es nennt:

»Sinfonien und Konzerte verschiedener Art 205, Messen 21, Motetten 37, (1) Miserere, Stücke für Trompeten, Waldhorn und Klarinetten, Menuetten und Klavierstücke in ungeheurer Anzahl.«

Die Hoffnung der Wittwe, dass ein Fürst diesen Vorrat kaufe, verwerte und schütze, hat sich nicht erfüllt, auch Holzbauers 1779 in München als Fagottist angestellter und von seinen Vorgesetzten als nicht besonders begabt, aber sehr diensteifrig bezeichneter Sohn[4]) hat nichts dafür thun können; doch ist ein verhältnismässig grosser Teil davon, nebst den wenigen gedruckten Werken erhalten geblieben. Der Liste, in der Eitners Quellenverzeichnis dieses Material aufführt, ist wohl nur noch der beträchtliche Besitz Holzbauerscher Handschriften der Münchner Hof- und Staatsbibliothek und eine Sammlung von 8 Sinfonien und 6 Konzerten in der Fürstlich Thurn- und Taxisschen Bibliothek zu Regensburg hinzuzufügen.

Die Bedeutung von Holzbauers Kompositionen liegt darin, dass sie die Gründung einer selbstständigen deutschen Schule mit vorbereitet haben. Sie wurzeln im italienischen Boden; fast allen aber sind, bald mehr bald weniger glücklich, Zweige deutscher Kunst eingepfropft.

Den grössten absoluten Wert besitzt seine Kirchenmusik, in ihr wieder die E moll-Messe[5]), die weit über der von Meusel als Reformarbeit gelobten, auch von Gerber fälschlich als Lobamt, d. i. Tedeum hervorgehobenen Deutschen Messe[6]) Holzbauers, seiner letzten kirchlichen Komposition, steht, und eines Neudrucks besonders wert erscheint. Holzbauers Art, Gott musikalisch zu verehren, steht zwischen Fux und Haydn, aber dem erstern Meister näher. Es ist eine anmutige Frömmigkeit, die der Tiefe nicht entbehrt und sich in der Form grundsätzlich knapp, aber sehr mannichfaltig und immer mit sicher berechneter, schöner Wirkung äussert. Eine poetische Dynamik thut viel, mehr noch die Verteilung und der Wechsel der frei in allen Stilen geführten Stimmen. Das Interessanteste in Auffassung des Textes bietet das Gloria einer Münchner G dur-Messe[7]). Da bringt im »Et in terra pax« erst der Solosopran, dann der Chor das »pax« in der Form einer verwunderten Frage,

---

1) Allgemeine musikalische Zeitung I, 881.

2) Auf Walters Arbeit sei für alles nähere aus der Mannheimer Zeit mit dem Bemerken verwiesen, dass auch ihre aktenmässige Darstellung mit den Mitteilungen der Autobiographie sich nicht immer deckt. Diese behauptet z. B. dass Holzbauers Gehalt in Stuttgart höher gewesen sei als in Mannheim, nach Walter war er gleich; nach Mitteilungen des Herrn Professor Sandberger, die auf amtlichen Material fussen, bezog Holzbauer 1776 in Mannheim 1900 fl. Eigene Bemühungen des Herausgebers im Münchener Haupt- und Staatsarchiv Näheres zu erfahren, sind erfolglos geblieben.

3) Anton Pichler: Chronik des Grossherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim. 1879. S. 8.

4) Nach Mitteilungen des Herrn Professor A. Sandberger in München.

5) Münchener Hof- und Staatsbibliothek Mss. Mus. 2294.

6) Leipziger Stadtbibliothek. Mus. Handschriften 207 (Beckersche Bibliothek A. Nr. 110).

7) Mss. Mus. 2306.

fünf-, sechsmal dieses eine Wort zwischen Pausen zögernd wiederholend. Ganz unwillkürlich denkt man an Kriegszeiten. Das allgemeine Schicksal der Kirchenkompositionen des achtzehnten Jahrhunderts ungedruckt und auf Lokalwirkung beschränkt zu bleiben, hat auch die Holzbauerschen betroffen. Aber an Ort und Stelle müssen sie Eindruck gemacht haben. Walter berichtet, dass lange nach dem Tod des Komponisten der inzwischen nach München übergesiedelte Hof Holzbauersche Messen aus Mannheim kommen liess. München besitzt auch die überwiegende Masse der noch erhaltenen; der ihnen aufgedruckte Stempel der Hofintendanz scheint darauf hinzudeuten, dass sie wirklich benutzt worden sind. Ob die von Eitner genannten österreichischen Klosterbibliotheken ihre Messen auf Grund von Holzbauers Ruf an sich gebracht, oder in der Wiener Zeit des Komponisten als Gelegenheitsgeschenke erhalten haben, lässt sich nicht feststellen. In der zeitgenössischen Litteratur hat sich nur Schubart über Holzbauer als Kirchenkomponisten ausgesprochen. Ihm hat er zu wenig Kontrapunkt.

Auch die Kammermusik Holzbauers verwirft Schubart als altväterisch. Auf die Sinfonien passt dieses Urteil keineswegs, denn in ihnen regt sich eine neue Zeit deutlich genug. Mit der italienischen Opernsinfonie haben sie nur noch die Absicht freundliche, sinnige, freudige Stimmungen und gute Laune zu erwecken, sowie, in der Mehrzahl wenigstens, die dreisätzige Anlage gemein; aber sie bewegen sich innerhalb dieser geistigen und formellen Grundlinien in ihrer eigenen Art. Nicht ausnahmsweise, sondern fast regelmässig stellen sie zweite Themen auf, weichen auch da, wo die Hauptsätze auf eine eigentliche Durchführung verzichten, immer romantisch aus; besonders in der oft geistreichen, überraschenden Behandlung der Reprise, die wörtliche Wiederholung gern umgeht, sind sie noch heute lehrreich und genussreich. Die langsamen Sätze haben viel Gemüt und viel Erfindung. Natürlich stehen die meisten Sinfonien in Ddur. Darunter ragt ein Regensburger Stück mit dem Anfang



merklich hervor. Neben ihr verdient unter den handschriftlichen die Schweriner Fdur Sinfonie mit zwei konzertierenden Fagotten besondere Berücksichtigung. Sie gehört zu der Minderzahl der viersätzigen, die in bekannter Art zwischen dem langsamen und dem Schlusssatz den Menuett einschieben. Unter den gedruckten zieht eine bei Bremner in London als Periodical Ouverture veröffentlichte Esdur-Sinfonie die Aufmerksamkeit wegen ihres mit rollenden Skalen und andern bescheidenen Mitteln eine »Tempesta del Mare« vorstellenden Schlusssatzes auf sich. Die viel erwähnten Mannheimer crescendi kommen in Holzbauers Sinfonien nicht eben häufig vor. Ähnlich verhält es sich mit seinen Konzerten, geschmackvoll angelegten Arbeiten, die reich an origineller Sinnlichkeit des Klanges sind. Holzbauer liebt im pizzicato zu begleiten und die Soloinstrumente in einen unerwarteten Gegensatz zu den Einleitungen und Ritornellen zu bringen.

Am stärksten tritt sein deutscher Zug aus den dramatischen Kompositionen hervor. Er äußert sich da in dem volleren Anteil, den die Instrumente, besonders auch mit schönen Mittelstimmen, an der Darstellung nehmen; sein Hauptbestandteil ist jedoch jene ruhige Größe der Empfindung, die jedermann aus »Soll ich auf Mamres Fruchtgefild« und aus andern Sologesängen Händels kennt. Mit J. Fux hat Händel, der in Mannheim bekanntlich kein Fremdling war, diesen Zug innerhalb der italienischen Schule lange genug allein vertreten. Allgemeiner wird er erst durch Klopstock, Gluck und die Berliner Liederschule. In diese Reihe haben Abstammung und Studiengang auch Holzbauer geführt, äußerlich betrachtet zunächst zu seinem Nachteil. Denn das Hauptziel des Ehrgeizes, das jedem bedeutenderen deutschen Musiker seiner Zeit vor der Seele stand, in der Oper zu einer Weltstellung zu gelangen, hat er nicht erreicht. Dreimal sind Aufträge italienischer Bühnen an ihn gekommen, aber er hat mit den Opern, durch die er ihnen entsprach, nicht Fuß zu fassen vermocht; die Geschichte der Oper in Italien kennt ihn nicht, niemand weiß, wie sein »Alessandro nell' Italie« sich in die Neapeler Bibliothek gerettet hat. Dieser Fehlschlag scheint auf die Heimat selbst stark

1) Allg. M. Ztg. a. a. O.

zurückgewirkt zu haben. Seine Opern hören Ende der fünfziger Jahre auf das Mannheimer Repertoir zu beherrschen, und es ist ihm nicht beschieden gewesen, auch nur mit der Zahl seiner dramatischen Werke sich Hasse oder wenigstens Graun zu nähern. Wenn dennoch gegen Ende seines Lebens in seiner Schätzung als Opernkomponist in Deutschland eine Wendung eintrat, wenn München seine neuen italienischen Werke aufführt, Mannheim noch an der Wende des neuen Jahrhunderts mit dem »Adriano« einen großen Erfolg erzielt[1]), wenn der Kurfürst in seinen Schwetzinger Akademien sich Holzbauer'sche Arien vortragen lässt, wenn wir solche in handschriftlichen Sammelbänden aus dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts[2]) verhältnismäßig gut vertreten finden — so ist das alles der Erfolg seines »Günther von Schwarzburg«.

Durch ihn allein ward dem alten Meister noch eine späte Popularität, die die Überschätzung nicht immer vermieden hat. Der höchste Grad kommt in dem erwähnten Junker-Reichardt'schen Musikalischen Almanach auf das Jahr 1782 zum Ausdruck. Da steht unter den Anekdoten, die in jener Zeit eine übliche Beigabe jeder Musikzeitung bildeten, auf S. 101: dass »ein junger fühlbarer Mensch« bei einer Holzbauer'schen Arie »einen neben ihm sitzenden Hofrat in einem Anfall von Begeisterung gezwickt« habe. S. 109 ist an die Spitze einer »kleinen, ausgesuchten Bibliothek« Holzbauers »Günther«, hinter ihm sind Händel'sche, Hasse'sche Werke, Glucks »Alceste« und »Iphigenie«, Pergoleses »Stabat Mater« gestellt. Es heißt ebenda (S. 23) »Alles was Holzbauer je gesetzt hat, verliert sich gegen seinen Günther«. Nochmals wird diese Oper neben Glucks »Alceste« gesetzt. Auch Schubart sagt (in den Ideen) »Was er in welscher Sprache setzt ist zwar gut, doch sieht man ihm an, dass er hier nicht recht zu Hause war. Erst . . . . . , . die deutsche Oper: »Günther von Schwarzburg u. s. w.«

Doch sind diese Urteile unhaltbar und beruhen kaum auf ausreichender Sachkenntnis. Holzbauers »Betulia liberata«[3]) ist musikalisch genau so viel wert als sein »Günther«, und er leistete in dieser deutschen Oper nicht mehr und nicht weniger als in seinen italienischen Musikdramen und Oratorien. Dass der »Günther« mit einem unvergleichlich größeren Erfolg einschlug, war die Frucht besonderer glücklicher Umstände:

Die zweite Periode der deutschen Oper setzt an sich unter wesentlich günstigeren Bedingungen ein als sie in der Zeit Schützens und Keisers vorhanden waren. Das erhöhte Nationalgefühl, die Vorarbeit der Hillerschen Operette hatten die öffentliche Meinung unwillkürlich auf ein neues deutsches Musikdrama hingelenkt. Schon 1749 liegt in Scheibes »Thusnelda« eine deutsche Operndichtung vor, nicht lange darauf folgt F. Müllers »Niobe«; mit dem Eintreten Wielands erregt das Schicksal der deutschen Oper allgemeine Spannung. Wie der Text der »Alceste«, den neben Goethe auch Herder[4]) verspottet hat, blieb auch die Musik Anton Schweitzers hinter den Erwartungen zurück; trotzdem kam die Oper von Weimar aus in den nächsten Jahren auf ein halbes Dutzend weiterer Bühnen, darunter auch Mannheim. Hier bestimmte sie den Kurfürsten grundsätzlich für die deutsche Oper einzutreten; ohne Verzug gab er den Auftrag zu einem neuen Versuch: Klein und Holzbauer gingen an den »Günther von Schwarzburg« und es gelang ihnen mit dieser zweiten Oper die Vorlage, die in der »Alceste« gegeben war, wesentlich zu überbieten. Als Dichtung hatte der «Günther« von vornherein das Publikum durch den vaterländischen Charakter der Handlung auf seiner Seite. Schon in ihrer ersten Periode hatte sich die deutsche Oper zur italienischen auch dadurch in Gegensatz gestellt, dass sie ihre Stücke nicht bloss der antiken Mythologie und Geschichte entnahm, sondern als gleichberechtigte Quellen die alttestamentliche Bibel und den deutschen Heldenkreis benützte. Mittlerweile hatte sich aber, und zwar in allen Ländern, eine vollständige Abneigung gegen das Griechen- und Römertum auf der Bühne ausgebildet, das Renaissanceideal galt nicht mehr viel. Dieser Thatsache trug Anton Klein, der Dichter des »Günther«, Rechnung, indem er der Oper

1) Allg. Mus. Zeitung am letztgenannten Orte.
2) Berliner königliche Bibliothek, Ms. 10781, Breslauer K. B. Ms. 406, Breitkopfsche Sammlung Nr. 5, Bibl. der Gesell. d. Musikfreunde, Wien, Britisches Museum, London.
3) Münchener Hof- und Staatsbibliothek Mss. Mus. 2288.
4) Herders Werke (Cottasche Ausgabe 1853) Bd. 21, S. 391.

einen merkwürdigen Vorgang aus der deutschen Kaisergeschichte zu Grunde legte. Da der kurpfälzische Hof an jener Kaiserwahl und ihrem unglücklichen Ausgang der Sage nach hervorragend beteiligt gewesen war, musste ihre dramatische Darstellung für Mannheim besonderes Interesse haben, auch die Nachbarschaft geriet in Erregung: zur ersten Aufführung der Oper am 5. Januar 1777 kam unter andern ein sehr starker Zuzug von Frankfurt a. M., wo die Handlung spielt. Die dortigen Kaufleute hatten, unbekannt mit dem System der unentgeltlichen Vorstellungen an den Hofbühnen, den zweiten und dritten Rang gegen Angebot von 2000 Thalern belegen wollen.

War nun Kleins Dichtung der »Alceste« Wielands nur in einem einzelnen, aber entscheidenden Punkte überlegen, so hatte Holzbauers Musik vor der Schweitzers den allgemeinen Vorzug der formellen Reife. Schweitzer verfügt über eigene, intime Töne, hatte aber seine Begabung nur im Singspiel geschult, den Stil für umfangreiche Monologe und große Scenen beherrschte er nicht, während Holzbauer sich als ein sattelfester Meister für derartige Aufgaben seit Jahrzehnten bewährt hatte.

Wenn diese Verhältnisse den Erfolg des »Günther« wesentlich verstärkt haben, so war allerdings sein Text dieser Nachhülfe von außen auch sehr bedürftig. Die Dichtung wurde zwar bei der ersten Aufführung in der allgemeinen Begeisterung für die neue vaterländische Kunst mit Jubel aufgenommen und trug ihrem Verfasser »eine Fülle des Dankes und der Auszeichnungen ein[1])«, aber sie ist bereits in der Entstehungszeit von allen Kennern, die sich öffentlich über sie ausgesprochen haben, verworfen worden. Nur Schiller hat dem Verfasser einige artige Worte darüber gesagt[2]).

Anton Klein, oder Professor von Klein, wie er später gewöhnlich genannt wird, der seit 1768 in Mannheim in verschiedenen Stellungen wirkte, hat ein großes Verdienst daran, dass Karl Theodor für deutsche Kunst gewonnen wurde und dass schließlich von Mannheim aus das deutsche Theater in eine neue Zeit eintrat. Aber als Dramatiker ist er nur ein sklavischer und schülerhafter Nachahmer des Metastasio. Von ihm hat er die Einmengung der Liebe in die Politik, die Entwicklung der Handlung durch Intriguen statt durch Konflikte, ihre Spannung durch Missverständnisse, Verkleidung und andere altvenetianische Motive, von ihm die Excesse in Güte und Bosheit, die in den Gestalten des Günther und der Asberta, eines richtigen italienischen Opernteufels, verkörpert sind, von ihm auch die philantropischen Schönredereien des Dialogs. Auch die Form mit der scharfen, schematischen Scheidung von Aktion und Gefühlsleben, mit den langen Betrachtungen und lyrischen Episoden an falscher Stelle, stammt von Metastasio und den Italienern. Klein karikiert stilistische Vorzüge seines Musters. Aus den Accenten der Empfindung, die Metastasio ungekünstelt in die Rede einstreut, ist ein Wald von Ausrufungszeichen geworden, die Schönheit der Sprache hat sich in ein Übermaß von Pathos und Ekstase, die klassische Kürze der Sätze und Sentenzen in Unklarkeit und Unverständlichkeit gewandelt. Vor allem aber hätte Metastasio einen Günther handelnd vorgeführt, Klein lässt ihn, wenige Stellen ausgenommen, nur deklamieren und überzeugt uns von seiner Größe nicht durch den Augenschein, sondern nur durch Berichte.

Holzbauer hat die Textvorlage, wie man sich aus dem gedruckt vorliegenden Buch überzeugen kann, sehr erheblich gekürzt, dann aber auch, wie Mozart, Schubart und andere zeitgenössische Beurteiler hervorheben, durch seine Musik bedeutend gehoben. Von der heutigen Musikwelt kann man nicht verlangen, dass sie dieses letztere Verdienst sofort erkennt, denn in der Form zeigt auch die Komposition ganz überwiegend die italienische Schule. Der »Günther« ist Solooper, so wie es nach dem Vorgang der venetianischen Schule, also seit hundert und zwanzig Jahren, alle italienischen Musikdramen gewesen waren. Erst in der letzten Zeit hatten die Italiener unter französischem Einfluss wieder angefangen Chöre, Ensembles und Instrumentalsätze zuzuziehen. Auch Holzbauer verwendet diese Darstellungsmittel, aber bescheidener, als das z. B. Jomelli und Traetta thun, von Gluck, dessen Reformopern erst viel später auf die italienische Schule wirkten, gar nicht zu reden. Auf 14 ausgeführte Soloarien kommen im »Günther« 4 kurze Chöre, 1 Terzett, 1 Duett und

1) Karl Krückl: Über das Leben des elsässischen Schriftstellers Anton von Klein. 1901. S. 25.

2) Thalia I, 185 und Jonas, Schillers Briefe I, 224.

2 Instrumentalsätze. In der Verwendung der hergebrachten Mittel jedoch beweist Holzbauer soviel Selbständigkeit und dramatischen Ernst, dass sein »Günther« schon äußerlich sich sofort von den Schablonenopern scharf unterscheidet. Den Zeitgenossen fiel allen die Menge begleiteter Rezitative auf, die Holzbauer dem Dialog abgewonnen hat. Sie treten besonders im 1. Akt hervor und beleben die Handlung mit einer Fülle bedeutender Seelenäußerung und romantischer Situationsmalerei, die Holzbauer sein Eigentum nennen konnte. Aber auch in den eigentlichen Arien herrscht ein freier, unmittelbar aus den scenischen Vorgängen und den psychischen Zuständen schöpfender Geist über die Form. Der Schematismus der da capo-Arie wird durch mannigfaltige Variationen in Zahl und Charakter der Teile verdeckt und verdrängt. Wo er unverändert bleibt, da sind die Stücke durch die Schönheit und Eigentümlichkeit der Mittelsätze oft von ursprünglicher Wirkung, z. B. in Günthers »Schönster Sohn des Himmels etc.« oder in Annas »Wer rettet mich?«. Auch im Gebrauch der Koloratur, die heute leider ohne weiteres Anstoß erregt, geht Holzbauer von dramatischen Zwecken aus, sie ist ihm das Mittel zum Ausdruck der Freude. Doch hat er hier der Zeit starken Tribut gezahlt und zuweilen den Sängern übermäßige Gefälligkeiten erwiesen. Am deutlichsten zeigt sich das in den konzertierenden Stellen der Pfalzgräfin. Auch der stereotype Gebrauch von großen und riesigen Intervallen zum Ausdruck der Entschlossenheit, Bestimmtheit und des inneren Gehobenseins gehört unter die Kulissenmanieren der italienischen Schule. Vor allem aber macht sie sich in der Weichlichkeit geltend, die im Gesamtton ebenso wie in den kleinen Wendungen der meisten Arien — aber nicht in den begleiteten Rezitativen — vordringt. Sie schädigt namentlich den Eindruck Günthers als Helden, aber auch die Partie des Rudolf ist nicht frei davon. Der deutsche Charakter von Holzbauers Musik, der gerade in diesem Rudolf sich vielfach zur Originalhöhe hebt, wird durch den Reichtum empfindsamer Kadenzen ein wenig trivialisiert.

Trotz aller Abzüge ergiebt sich aber, dass Holzbauers »Günther« zu den bedeutendsten Opern gehört, die im achtzehnten Jahrhundert von Deutschen im italienischen Stil geschrieben worden sind. Er darf mit unter die Ruhmesdenkmale deutscher Musik gestellt werden. Wichtiger noch ist er als Orientierungsdenkmal, indem er der nur mit Gluck und Mozart bekannten Gegenwart zeigt, wie es mit der deutschen Oper in der Zeit dieser Meister eigentlich stand: Wir waren beim besten Willen und bei den günstigsten Verhältnissen zu einem nationalen Musikdrama noch nicht reif. Unter die Männer aber und unter die Werke, die uns weiter brachten, gehört Holzbauer und sein »Günther von Schwarzburg«.

Mit dieser Empfindung ist der »Günther« auch seinerzeit aufgenommen worden. Schwer wiegt dafür das bekannte glänzende Zeugnis, das ihm Mozart in den Mannheimer Briefen an den Vater ausgestellt hat, schwer auch desshalb, weil Mozart sehr streng zu urteilen pflegte. Dass der Eindruck bei ihm aber nachgehalten hat, geht aus der »Zauberflöte« hervor. Man vergleiche nur die Adagioepisoden ihrer Ouverture mit den Maestoso-Stellen der Holzbauerschen Sinfonie, den Sarastro mit dem Rudolf und das Hauptthema der Arie: »Dies Bildnis ist bezaubernd schön« mit dem der Asbertaarie: »Dein Haupt wird heut«. Die Ouverture, die auch Schubart für ein Muster eines Instrumentalprologs hält, steht in ihrer Einsätzigkeit bei Holzbauer nicht vereinzelt da, im Verhältnis der Teile kann sie als Typus für die Anlage der ersten Sätze in seinen Konzert-Sinfonien gelten. Sie hat für sich allein Verbreitung gefunden. In der Münchener Bibliothek ist sie im Klavierauszug vorhanden, die Thurn- und Taxissche Bibliothek besitzt von ihr eine Konzertbearbeitung, in der dem letzten Maestoso ein breiter selbständiger Schluss und der Instrumentierung ein Posaunentrio hinzugefügt ist. Von den übrigen Einzelnummern scheint besonders Annas »Ihr Rosenstunden« beliebt geworden zu sein. Den von Walter (a. a. O.) hierfür gebrachten Belegen ist die oben aus dem Junker-Reichardtschen Almanach zitierte Stelle zuzufügen; noch im Jahre 1820 erkundigt sich E. Th. A. Hoffmann bei Friedrich Speyer »ob der alte (Bamberger) Generalleutnant v. St. noch lebt und Holzbauers Oper »Günther von Schwarzburg« noch sehr schätzt und das Lied der Rose daraus deklamiert[1]).

1) Die Insel (Leipzig), Februar 1902: »E. Th. A. Hoffmann, 4 Freundesbriefe, mitget. u. einger. v. Hans v. Müller.

Die ganze Oper hat sich in Mannheim auch in der Dalbergschen Zeit noch lange behauptet und ist von dort auf einige weitere Bühnen gekommen: In Münster wird sie von der Großmannschen Gesellschaft 1782, in Brünn und Breslau 1783, in Kassel 1785, in Pressburg von der Gräflich Erdödyschen Gesellschaft 1788, in Hannover wieder von Großmann 1789 aufgeführt[1]). Möglicherweise hat später auch Darmstadt den »Günther« bringen wollen; die Großherzogliche Hofbibliothek besitzt das sämtliche Notenmaterial mit Dublierstimmen. Holzbauer selbst wird eine weit größere Verbreitung erwartet haben, denn er ließ die Partitur (bei Goetz in Mannheim) auf seine Kosten drucken — in jener Zeit ein ungewöhnlicher Fall! Der bekannte Breitkopfsche Katalog zeigte sie im 15. Stück (für die Jahre 1782—84) unter den »Deutschen Operetten« an. Der plötzliche Wegzug des Hofes von Mannheim, der in die Vorbereitungen zu Schweitzers »Rosamunde« dem dritten Stück in der Reihe mitten hinein fiel, beraubte auch den »Günther« des noch unentbehrlichen Schutzes einer großen fürstlichen Bühne und verwies ihn auf die Schauspieltruppen. Damit war der Weg an die entscheidenden Hoftheater versperrt: Dresden und Berlin, die Schweitzers »Alceste« aufgeführt hatten, ließen den »Günther« beiseite und mit seinem Schicksal war auch das der neuen deutschen großen Oper überhaupt ausgesprochen: sie war nochmals vertagt. Wenn die späteren Generationen der Mannheimer Bewegung überhaupt gedachten, erschien sie ihnen wie eine Episode aus der Geschichte des Singspiels. Bei Rellstab[2]), Fink[3]) und Schletterer[4]) wird Holzbauer und sein »Günther« gar nicht erwähnt, Schweitzers »Alceste« aber hält der Letztgenannte für »ein Singspiel, das sich zur Höhe der großen Oper erhebt.«

Ganz fruchtlos ist aber doch der »Günther« für die Sache der er dienen sollte nicht geblieben. Es schließen sich ihm eine Reihe deutscher Opern an, die, ohne ins Weite gewirkt zu haben, eine Brücke von der Mannheimer Periode hinüber zur »Euryanthe« bilden: Werke von Danzi, Schubauer und Poißl in München sind es. Auch Kunzens »Holger Danske« und die ihm folgenden Versuche zu selbständigen skandinavischen Musikdramen dürfen vielleicht mit dem »Günther« in Verbindung gebracht werden, und endlich zeigt sich sein Einfluss noch darin, dass von den achtziger Jahren ab den in Druck erscheinenden Klavierauszügen und Partituren fremdsprachlicher Opern häufiger deutsche Übersetzungen beigegeben werden. Somit besizt der »Günther« auch von dieser Seite her die Eigenschaften eines geschichtlichen, der Veröffentlichung würdigen Dokuments.

* * *

Der hier folgenden Ausgabe liegt der alte Mannheimer Partiturdruck zu Grunde. Zusätze sind in den Noten durch kleinere Form, im Worttext durch Parenthesen kenntlich gemacht. Sie bestehen hier in dem Textbuch entnommenen, für das Verständnis unentbehrlichen scenischen Vorschriften, dort in der — durch die Rücksicht auf weitere, in alter Musik nicht speziell geschulte Kreise gebotene — Ausführung des Accompagnements der Seccorezitative. In den vom Orchester begleiteten Sätzen ist die Partie des Cembalo nur an den Stellen, an denen sie für die Harmonie unentbehrlich ist (durch kleine Noten und Parenthesen) angedeutet worden. Hauptsächlich sollen diese Ergänzungen, die jeder Musiker nach Umständen und besserem Ermessen ändern wird, der immer noch sehr verbreiteten falschen Auffassung vorbeugen, dass da, wo der Komponist nur zwei Stimmen notiert hat, es dabei auch sein Bewenden habe. Über die Vorschläge, Durchgänge und andere Zusätze, die zur richtigen Ausführung der Singstimmen — besonders im Recitativ — gehören, sei auf Tosi-Agricolas »Anleitung zur Singkunst« oder auf J. Quantzens »Versuch einer Anleitung etc.« verwiesen.

Der Revisionsbericht folgt am Ende des zweiten Bandes.

Gaschwitz, Februar 1902.

H. Kretzschmar.

1) Nach gütigen Mitteilungen des Herrn A. Schatz in Rostock.
2) L. Rellstab, Die Gestaltung der Oper seit Mozart. Sondershausen, 1859.
3) G. W. Fink: Wesen und Geschichte der Oper. Leipzig, 1835.
4) H. M. Schletterer: Das deutsche Singspiel etc. Augsburg 1863.